

LA CHIESA DI FONTANEY A PONT-SAINT-MARTIN

Laura Pizzi, Gianfranco Zidda, Patrik Perret*

Un restauro tra rigore metodologico e scelte condizionate

Laura Pizzi, Gianfranco Zidda

La chiesa cimiteriale di Pont-Saint-Martin, in località Fontaney, è stata oggetto di un intervento globale di restauro, condotto a compimento nel 2009, promosso dall'Amministrazione municipale, proprietaria del complesso (fig. 1).

L'edificio sconsacrato era in stato di abbandono da anni, in condizioni di forte rischio di conservazione, tanto da temere la totale perdita delle testimonianze pittoriche presenti sulla facciata e all'interno della costruzione.

Dopo uno studio mirato alla valutazione dello stato della struttura architettonica, propedeutico al risarcimento dei danni provocati da episodi sismici che avevano indebolito il fabbricato, si è passati al risanamento e ripristino delle coperture e degli elementi portanti, affrontando di conseguenza il delicato problema del restauro dei dipinti murali, che il deterioramento aveva reso di difficile lettura.

Particolarmente degradati, in alcune zone perduti irrimediabilmente o maldestramente rabberciati da volenterosi tentativi di recupero, i dipinti della facciata e dell'interno dell'aula sono stati oggetto di un meticoloso studio che

partendo dalle necessità e dagli obblighi imposti a garanzia di corrette condizioni di conservazione, ha tentato di creare i migliori presupposti per una presentazione estetica rigorosa sotto il profilo metodologico, ma non penalizzante per la comprensione dell'insieme e la ricezione visiva e identitaria da parte dei fruitori.

L'importanza storica del luogo in rapporto alla famiglia committente è stata evidenziata da recenti studi di Roberto Bertolin¹ e di Luciana Pramotton,² mentre un'interpretazione e una valutazione artistica sono formulate in maniera articolata nell'indagine condotta da Patrik Perret, presentata qui di seguito.

Le scelte che hanno segnato l'intervento di restauro sono state concordate tra i tecnici e funzionari della Soprintendenza regionale per i beni e le attività culturali e gli attori che hanno promosso e realizzato i lavori, tenendo presenti alcune esigenze espresse dalla committenza.

La facciata presentava vaste ridipinture; era inoltre fortemente rovinata nelle zone più esposte all'azione dilavante ed erosiva dei fattori meteorologici, che avevano provocato una usura dello strato superficiale pigmentato, lasciandone visibile solo la preparazione, ormai ingrigita da depositi particellari e macchiata da agenti infestanti.



1. Fontaney. La chiesa cimiteriale.
(Studio Grosso-Stroppa)

In condizioni leggermente migliori, i dipinti conservati all'interno dell'arcone centrale e delle arcate laterali simmetriche erano tuttavia segnati da ampie cadute degli intonaci sui quali erano state realizzate le pitture.

Una volta riconosciuti i temi presenti e valutata l'estensione delle scene rimaste leggibili, si è ritenuto opportuno recuperare le zone dipinte originali, senza riproporre con metodi interpretativi e ricostruttivi le parti ormai perdute, anche se conosciute attraverso fotografie d'epoca. Tuttavia, per non mortificare la visione con lacune lasciate puntigliosamente dominanti, si è ricorsi a una soluzione di riproposizione, dove erano perduti, dei tracciati delle cornici che racchiudevano le scene narrative, mentre si è agito con la velatura o l'abbassamento dei toni delle zone in cui i pigmenti si erano relativamente spogliati con microscopiche cadute di colore.

Nell'imbotto dell'arcone centrale la decorazione nella zona a destra dell'osservatore era completamente caduta, a causa di un episodio sismico che aveva simultaneamente provocato l'apertura di una serie di fenditure sulla superficie restante. Nel restauro le crepe sono state chiuse e la zona dove la caduta era più ampia è stata colmata con un intonaco a granulometria fine, adeguato alla materia originaria; su tale intonaco sono state riproposte, a tratto di colore bianco, le linee che delimitavano i profili dei riquadri nei quali erano inserite le scene figurate.

All'interno dell'edificio, nella navata centrale, le decorazioni pittoriche murali sono poste quasi esclusivamente sulle facce dei pilastri. Rappresentanti episodi tratti dalle vite dei santi Nicola, Martino, Eligio, Antonio e Paolo, le immagini, chiuse da una cornice e talvolta corredate da una scritta, erano difficilmente leggibili essendo state coperte, oltre che da sporco particellare, da una serie di interventi che si erano succeduti nel corso del tempo; inoltre presentavano lacune diffuse, con caduta del colore e fessurazione delle superfici. Le scene figurate sono state sottoposte alla pulitura per riportare alla luce la stesura originale, che si è rivelata di buona qualità pittorica; si è preferito non integrare le zone ormai irrecuperabili, mentre nelle porzioni in cui le cornici non erano più visibili ma solo intuibili, sono state riproposte in tono lievemente abbassato, per ricostituire la forma e alleggerire il crudo impatto visivo derivante dal vuoto lasciato dall'interruzione delle linee e fasce.

Nella navata sinistra, all'altezza della seconda campata dal fondo, è stata riportata alla luce una cornice dipinta, che si intravedeva sotto lo scialbo di copertura. Pur non essendo più leggibile l'immagine centrale, la riproposizione dell'ingombro, attraverso una ripresa e integrazione dei contorni, ha permesso di recuperare un elemento significativo per la comprensione della scansione decorativa dell'intero edificio.

La cappella laterale, presumibilmente aggiunta sulla navata destra in epoca successiva alla fondazione

della chiesa, ridipinta in differenti epoche con colori incongrui rispetto allo stato originario, versava in condizioni di estremo degrado. L'altare in stucco, su cui sono collocati medaglioni raffiguranti i misteri del Rosario, presentava estese cadute dell'ornamentazione plastica (fig. 2). A sinistra dell'osservatore, l'incorniciatura racchiudente le formelle tonde era quasi completamente perduta; i putti posti sul fastigio erano ridotti a larve gessose quasi informi che lasciavano scoperte porzioni arrugginite della struttura metallica interna di sostegno. La rimozione delle coloriture più recenti con la conseguente liberazione del marmorino chiaro sottostante ha fatto riacquistare elegante omogeneità all'ambiente. I 6 tondi rovinati sono stati ricostruiti come semplici cornici, senza riproporre figurazioni, i fregi vegetali riportati ai toni originari, mentre la mensa dell'altare, riedificata nel suo assetto volumetrico, è stata trattata con toni neutri di raccordo con le decorazioni superstiti. Al fine di evitare interventi arbitrari su parti eseguite a mano libera, i putti non sono stati integrati, ma resi meno urtanti alla vista con una armonizzazione del colore, lo stesso utilizzato per velare i sostegni metallici dopo aver provveduto al trattamento di protezione dall'ossidazione.



2. Fontaney. L'altare dopo l'intervento di restauro. (Studio Grosso-Stroppa)

Gli affreschi manieristi della « *cathédrale d'Aoste en miniature* » di Fontaney³

Patrik Perret*

Il riallestimento degli elementi architettonici, plastici e pittorici della facciata della cattedrale di Aosta nel primo quarto del XVI secolo rappresenterà, in una stagione artistico-culturale locale relativamente sottotono, l'occasione per veicolare in Valle un linguaggio figurativo finalmente nuovo. Il Capitolo volterà quindi le spalle all'ormai plurisecolare attenzione alla produzione artistica transalpina introducendo, sebbene con un certo ritardo, il gusto ornato del Rinascimento lombardo. Scelta sintomatica che influenzerà, per più di un secolo, la produzione artistica valligiana. Le scene ad affresco come l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei pastori* e la *Circoncisione-Presentazione al Tempio*, a lungo attribuite a un anonimo «Maestro di Pietro Gazino»⁴ vicino a Martino Spanzotti che conosce il Gaudenzio Ferrari architetto, plasticatore e pittore dei cantieri del Sacro Monte di Varallo, hanno finalmente trovato una paternità certa, grazie all'illuminante lavoro di Stefano de Bosio. Echi e pallidi rimandi dell'affrancato Ambrogio Bellazzi da Vigevano⁵ si scorgeranno nella chiesa di San Marco, alle porte di Varallo dove, al suo interno, una *Madonna in trono col Bambino* veniva indicata da Casimiro Debiaggi come «opera cinquecentesca di un raffinato, ma finora ignoto pittore, vicino al maestro che affrescò la facciata del duomo di Aosta».⁶ Fronte che influenzerà notevolmente quello della sua piccola epigona della bassa Valle voluta da Pierre de Vallaise sul finire del XVI secolo « *avec la contribution fondamentale de son frère cadet Jean-Humbert* »⁷ dove «sopravvive, anche se mal ridotta, ancora un'interessante testimonianza, ormai di cultura manierista».⁸

Una corretta lettura degli affreschi esterni della chiesa di Fontaney, possibile sino agli anni '80 del secolo scorso, è oggi compromessa dal loro forte degrado, rendendo indispensabile riferirsi alla provvidenziale campagna fotografica di Gianfranco Bordet del febbraio 1988. Differentemente dalla cattedrale (fig. 3), la parete di fondo dell'imbotte dell'arcone centrale di Fontaney è piatta e priva di aggetti monumentali o scolpiti (fig. 4). È plausibile che nell'intenzione di ottenere il medesimo effetto e certamente con minor spesa, sia stata organizzata la complessa macchina affrescata. Il piccolo portale, dagli stipiti leggermente strombati, è decorato con un sottile quanto delicato motivo a candelabre e racemi. La parte superiore è chiusa da una bassa cornice modanata sormontata da una lunetta in cui più autori hanno sbrigativamente riconosciuto una *Circoncisione* (fig. 5). La scena, in realtà, riprende l'omologo episodio affrescato sopra la porta laterale destra della facciata della cattedrale che, come ricordava Paolo Papone,⁹ ne sintetizza e giustappone due distinti narrati dall'Evangelista Luca. Si tratta della *Circoncisione di Gesù* e della Sua *Presentazione al Tempio*, racchiusi in un triangolo equilatero formato dalle linee di fuga del pavimento interno in cui si svolge la cerimonia, esattamente al centro della lunula. Al primo episodio fa riferimento, al centro della scena, un calvo personaggio inginocchiato che protende il Bambino verso il sacerdote che, paludato negli abiti liturgici e con una lama in mano, è pronto a far entrare il Fanciullino nel Popolo dell'Alleanza.



3. Aosta. Cattedrale. L'arcone centrale.
(Comunica S.n.c.)



4. Fontaney. L'arcone centrale.
(G. Bordet)



Fontaney:
5. *La Circoncisione-Presentazione al Tempio.*
6. *La Natività.*
7. *L'Annuncio ai Pastori.*
(*G. Bordet*)

Al secondo brano appartiene invece la piccola folla degli astanti: oltre a Giuseppe e Maria trova posto la profetessa Anna che, «sopraggiunta in quel momento, si mise anche lei a lodare Dio». In primo piano, sulla sinistra, troneggia uno statuario personaggio avvolto in un elegante drappo che, un passo avanti alla piccola folla regge un raffinato candeliere con una lunga candela accesa: simbolo di purificazione e del Cristo in fasce «luce per illuminare le genti». Resta da chiarire una figura all'estrema sinistra, unico oltre al sacerdote a capo coperto che parrebbe indossare abiti e berretto scuri, di foggia vagamente tardo cinquecentesca. Ritengo possa trattarsi di Jean-Humbert de Vallaise-Romagan (1564 circa - 1630), «*frère cadet du fondateur officiel Pierre*»¹⁰ che assiste al primo versamento del *Preziosissimo Sangue di Nostro Signore Gesù Cristo*, a cui sarà dedicata la chiesa. La lunetta è racchiusa tra due poderose colonne scanalate che reggono un architrave a specchiatura a finti marmi. Gli spicchi di risulta tra la cornice modanata della lunetta e il fittizio architrave affrescato ospitavano due eleganti santi: a sinistra *San Giovanni Evangelista* con un cartiglio in cui si scorgono alcune lettere, accompagnato dal relativo simbolo, l'aquila. Il secondo, oggi perduto, è però riconoscibile, seppur vagamente, in una fotografia del 1988, appearing con postura e atteggiamento speculare al precedente. Anche il cartiglio, che potrebbe alludere alla figura di un secondo Evangelista, riprende il medesimo movimento del primo: purtroppo il suo eventuale simbolo è perduto, celandone l'identità. Potrei cautamente ipotizzare *San Luca*, unico Evangelista a narrare gli avvenimenti della fanciullezza di Gesù. L'architrave regge un coronamento a timpano circolare spezzato, delimitato da cornici a dentelli al cui centro è inserito, all'interno di un complesso telaio mistilineo, l'ovale con l'*Adorazione dei pastori* (fig. 6). Episodio ormai perduto, ammirato da Enrico Castelnuovo che riportava: «tra le scene più belle è la deliziosa Adorazione dei Pastori sopra il portale».¹¹ Daniela Vicquéry aveva già posto l'accento sugli episodi de «la Natività e la Presentazione al Tempio, che rimandano a quelli del registro della facciata della cattedrale».¹² Centrale in alto troviamo un secondo ordine monumentale costituito da un'edicola quadrata in cui troneggia la plastica figura dell'*Angelo Annunziante*, il cui busto e torsione rimandano a una *Nike Alata* (fig. 7). Ai suoi piedi tre umili quanto impauriti pastori muniti di bastone, bisaccia e una zucca come fiaschetta. I personaggi conferiscono alla scena un gustoso accento popolare, da cronaca contemporanea, che difficilmente potranno però alludere a palestinesi del I secolo che «vegliavano all'aperto e di notte facevano la guardia al loro gregge». Tra questi, «presi da grande spavento» (Lc 2,3), un giovanotto fugge impaurito, un altro, all'estrema destra del riquadro e oggi svanito, pareva svegliarsi di soprassalto. I colori cangianti dovettero in origine tradire l'oscurità della scena notturna, seppur avvolta dall'abbagliante «luce della gloria del Signore». Il sottarco mantiene discretamente conservati, grazie alla posizione riparata, eleganti *Angeli in cielo* che reggono un cartiglio con un'iscrizione perduta, ancora a rimando di quello della cattedrale (fig. 8).



8. Fontaney. *Sottarco*, Angeli in cielo.
(P. Perret)

Le pareti laterali dell'arcone centrale sono suddivise in più registri rettangolari sovrapposti e affrescati di 85x120 cm: tre uguali a destra e due sulla sinistra, dove quello superiore è di 135x120 cm. Tutti inquadriati da sobrie cornici bianche a dentelli, già apparse nella monumentale parete centrale. Nella parete laterale destra si possono riconoscere scene della *Vita della Vergine*: l'unica ancora intuibile è la prima in alto, la *Natività della Vergine*. Édouard Brunod riconosceva, nella stessa parete, nel riquadro centrale una *Visitazione*,¹³ oggi quasi del tutto svanita ma intuibile in una delle preziose fotografie Bordet in cui si può percepire una figura sulla sinistra, probabilmente *Santa Elisabetta*. Identica sorte dell'episodio speculare visto da Jean Domaine, che, riferendosi alle pareti sud e nord dell'arcone centrale, indicava: «sulla destra la *Natività della Madonna*, a sinistra la *Creazione*».¹⁴ I due brani erano dunque ancora visibili, seppur già compromessi, in un'epoca immediatamente precedente alla pubblicazione dei due volumi, nel 1985 e 1987. Il terzo riquadro, in basso a livello del suolo, è totalmente illeggibile. La parete nord non presenta nulla di decifrabile, a parte la spartizione dei due registri. Nel primo in alto si intuisce uno sfondo naturalistico con un arbusto sulla destra a indicare una scena *en plein air*, riconducibile alle *Scene della Creazione* di Domainiana memoria. Probabilmente rapportati ai temi trattati nell'imbotte centrale sono gli episodi affrescati nei due piccoli arconi laterali. Le loro tre pareti interne sono scandite, ciascuna, da due riquadri rettangolari sovrapposti e delimitati dalle solite cornici bianche a dentelli; anche le due piccole volte sono affrescate, parti integranti dell'avvolgente *unicum* narrativo.

All'interno dell'arcone laterale sinistro sono ancora intuibili lesionatissimi episodi veterotestamentari, protagonisti i nostri *Progenitori* che coprono i tre riquadri ancora leggibili, sempre di 85x120 cm e la lunetta della parete di fondo. Non escludo che in origine le loro travagliate vicende potessero occupare anche quelli ormai perduti. Nella lunetta centrale «due figure molto allungate che sembrano quasi sospese nell'aria»¹⁵ ci ricordano la fatale *Tentazione di Adamo ed Eva* (fig. 9). Il *Primo Uomo* è intento a mordere il pomo mentre l'incauta compagna si ostina a prestare



9. Fontaney. Lunetta dell'arco sinistro, Tentazione di Adamo ed Eva.
(P. Perret)



10. Fontaney. Volta dell'arco sinistro, Cherubino con scudo sabauda.
(P. Perret)

attenzione al serpente ammaliatore, ignaro di subire a breve il furore divino. Ira che non risparmierà nemmeno i nostri antenati, chiarita nel primo riquadro in alto della parete sinistra: la compromessa *Cacciata dal Paradiso*. Sulla destra i due disperati, consci della grave colpa, si trascinano coprendosi le nudità, ammoniti da un severo cherubino intuibile sulla sinistra. Nel riquadro centrale sottostante si indovina, sulla destra, una figura femminile nuda, probabilmente un'Eva incinta dei propri gemelli, forse intenta nelle sue nuove e "terrestri" mansioni domestiche. La pallida figura è bilanciata, sulla destra, da copiose e variopinte mufte. Il riquadro in alto della parete destra è attualmente illeggibile così come quelli a livello del terreno delle pareti sinistra e centrale, parzialmente integrati con malte cementizie. Nel restante spazio in basso a destra, spostato verso il margine esterno, si scorge un'ennesima

figura ignuda in ginocchio dal volto ormai perduto e le mani giunte. È presente il solito stretto e illeggibile cartiglio, che qui si intreccia elegantemente su se stesso. Potrebbe trattarsi del nostro comune antenato Caino supplicante il Signore, finalmente pentito dell'immondo delitto (*Genesi*, 4, 13-15). In alto, un turbinio di minacciosi nuvoloni sfonda prospetticamente la piccola volta interna, dai quali emerge un'imponente figura vestita, *Dio Padre*, di cui si riconoscono solo il braccio destro e la manica della tunica che regge un'ennesimo cartiglio, sempre illeggibile. La parte destra della volta è coperta da mufte che potrebbero però celarne ulteriori dettagli, mentre due angeli armati svolazzano minacciosi nella sua parte sinistra. Ponendo gli affreschi della volta in rapporto con quanto narrato nelle tre pareti interne, parrebbe di scorgere il disappunto del Signore che «scacciò l'uomo e pose ad oriente del giardino di Eden i cherubini e la fiamma della spada folgorante» (*Genesi*, 3, 24). Gli scudi dei due solerti armigeri alati presentano l'inconfondibile divisa sabauda con croce bianca in campo rosso: potrei cautamente ipotizzarlo omaggio a casa Savoia e al suo duca, enfatizzandone il ruolo di *Defensor Fidei* in un'epoca di accanite lotte di religione (fig. 10).

Nel sottarco dell'arcone laterale destro troneggia, parzialmente ritoccato a secco, il monumentale *Cristo Giudice* il cui torso virile è avvolto in un elegante mantello. Ai lati laboriosi angeli sollevano dal suolo le anime dei *Giusti* che paiono emergere dalle pareti interne dell'arcone, dove fiduciosamente attendevano il momento della Sua venuta. Nella lunetta sottostante, certamente a questi relazionata, l'allegorica *Adorazione dell'Eucaristia* (fig. 11) in cui è plausibile siano rappresentati, inginocchiati di fronte al Santissimo, i committenti degli affreschi. Sul lato destro le donne, sul sinistro gli uomini di casa Vallaise, così da poter immaginare di trovarsi



11. Fontaney. Volta dell'arco sinistro, Cristo Giudice.
(P. Perret)

faccia a faccia con il promotore ufficiale dell'impresa, Pierre de Vallaise (ante 1564-1630) e la sua numerosa famiglia.¹⁶ Nella fascia di riquadri superiore troviamo, sulla parete sinistra, solo degrado e grigiume, mentre su quella centrale *San Paolo* con un insolito ciuffo di capelli che svetta sull'ampia fronte, all'interno di una finta arcata. Sulla parete destra una *Madonna del Rosario* con i suoi quindici *Misteri*, a cui è dedicata l'omonima cappella laterale alla chiesa. Nella fila rasoterra, il primo riquadro a sinistra è irrimediabilmente perduto, sorte che solo parzialmente è toccata a quello centrale. Qui si legge a stento un elemento ornamentale sinuoso a nastro e un corpo, apparentemente di ignudo, proteso verso la nostra sinistra di cui si intuiscono solo parte del torso e della gamba sinistra. Potrebbe trattarsi di *San Giovanni Battista* nel deserto o di un ignoto quanto accaldato *Santo penitente*. Nel riquadro di destra troviamo, non certo casualmente in basso, a livello del terreno, schiere di *Dannati* ignudi che si disperano all'interno di un'orribile grotta. A un diavolaccio di michelangiolesca memoria sull'estrema sinistra si contrappone, centrale in alto, un angelo avvolto in ammanierati drappi rossi svolazzanti che osserva, imperturbabile, l'orribile scena. L'episodio, chiaramente legato ai *Salvati* della volta, ci ricorda una delle opzioni che ci attenderanno il giorno del fatidico *Giudizio Universale*. Il tema può essere nuovamente rapportato alla cattedrale aostana, dove, nel 1837, si potevano ammirare « sur cette façade des fresques représentant l'enfer, le paradis et le purgatoire »¹⁷ oggi perduti.

Il programma iconografico complessivo della facciata appare dunque piuttosto elaborato, ponendo in relazione vicende dei *Progenitori* nell'arcone sinistro, il *Mistero dell'Incarnazione* in quello centrale ed episodi del *Giudizio Universale*, la *Madonna del Rosario* e alcuni *Santi* sulla destra. Una sorta di percorso dalla *Caduta dell'uomo* all'*Incarnazione* del suo Redentore sino all'estrema possibilità offertaci dalla Sua Rivelazione: *Redenzione* o *Dannazione eterna*. Senza dimenticare, nelle pareti laterali dell'arcone centrale, gli episodi speculari della *Creazione del Mondo* e della *Vita della Vergine*. Sarebbe dunque auspicabile un suo approfondimento iconologico sulla scia delle felici riflessioni di Paolo Papone sulla facciata della cattedrale. Alla sua ideazione, ancora una volta, non sarà estranea la committenza Vallaise, che si rivolgerà a una bottega di buon livello, coordinata da un maestro di cultura manierista ma di solida formazione gaudenziana. Édouard Brunod appuntava che «la facciata fu rimaneggiata ed affrescata nel secolo XVII» aggiungendo che «della stessa epoca sono gli affreschi dell'interno».¹⁸ Giuseppe Fragiaco scrive che «la facciata è stata affrescata con discreta cura nel 1600»¹⁹ mentre Enrico Castelnovo li collocava intorno al 1597, sottolineando il clima «di stretto sentire manierista».²⁰ Bruno Orlandoni li anticipa agli anni 1595-1597²¹ e Daria Jorioz, salomonicamente, «allo scadere del secolo».²² L'influenza gaudenziana è palese, come si potrà scorgere anche in alcuni brani interni. *L'Adorazione dei pastori* è accostabile, sebbene le separi quasi un secolo di storia, alle due tavolette di Gaudenzio Ferrari conservate al Museo Civico d'Arte Antica di Torino:

l'Adorazione dei pastori e l'Adorazione dei Magi del 1505 circa. Si consideri come queste «sussultanti Adorazioni», probabilmente già a Vercelli, «aderiscono con entusiasmo alla più frenetica cultura delle grottesche». ²³ La *Natività della Vergine* di Fontaney rammenta vagamente l'omonimo episodio tratto dalle *Scene della vita della Vergine* del 1532-1534 a San Cristoforo a Vercelli, più palesemente «nelle figure femminili in primo piano» ²⁴ come rammenta Laura Miozzi. Così ancora nei pallidissimi resti della *Visitazione* si intravedono echi del gaudenziano *Incontro di Gioacchino e Anna alla Porta Aurea* oggi alla Galleria Sabauda ma anch'essa, ancora una volta, già a Vercelli, nella chiesa di Sant'Anna. A Fontaney verrà accentuato, dove opportuno, uno stile aulico: si pensi alla tipologia di matrice raffaellesca dell'*Evangelista Giovanni* e delle figure in ginocchio nell'allegoria dell'*Adorazione Eucaristica*. ²⁵ Gli ignudi degli inferi dell'arcone destro, in particolare un tormentato che ci offre poco educatamente le spalle, rimanderanno invece ai *Dannati* del *Giudizio Universale* della coeva facciata attribuita a Melchiorre d' Enrico della parrocchiale di San Michele a Riva Valdobbia, Vercelli (figg. 12, 13).



12. Fontaney. Arco sinistro, Dannati agli Inferi. (P. Perret)



13. Riva Valdobbia (VC). Parrocchiale di San Michele. Melchiorre d' Enrico (attribuito), Dannati agli Inferi, del *Giudizio Universale*, 1598 circa. (Da wikipedia.org)

A Fontaney assisteremo a una manieristica profusione di motivi a racemi e intrecci, grottesche e candelabre, accentuando con tale scelta una dialettica corte-provincia, laddove è «innegabile che le grottesche trionfano nelle imprese pittoriche di corte e nell'ambito della committenza più vicina ai duchi di Savoia, già a partire dai tempi di Emanuele Filiberto». ²⁶ Una bottega valsesiana, quella di Fontaney, di solida tradizione gaudenziana aperta ad aggiornamenti e suggestioni filtrati dai cantieri che ruotavano attorno alla corte sabauda nel Piemonte occidentale. Indubbiamente provinciale, eppure aggiornata su modi e stampe che circolavano in abbondanza: emblematico, come vedremo, il caso dell'iconografia della *Madonna del Rosario*, della *Circoncisione-Presentazione al Tempio* e della *Natività della Vergine*. Frescanti, questi «monarchi squisitamente decadenti», che rappresentano una variazione di linguaggio di una cultura che andava lentamente scemando. Un manierismo tardogaudenziano che a Fontaney accentuerà notevolmente la rutilante componente architettonica nell'ampia parete centrale, palese trasposizione pittorica della decorazione plastica della facciata del duomo aostano. Virtuosistico saggio, questo, probabilmente non del tutto estraneo alla *Deposizione* dell'aostana cappella di San Grato che, negli anni '70 del XVI secolo, unitamente alla *Chapelle de Cly* in cattedrale, segnava l'ufficiale quanto tardivo ingresso della Maniera in Valle d'Aosta.

All'interno della chiesa restano decorazioni pittoriche di bassa qualità datate al 1726 sul colonnato centrale, probabili rifacimenti e integrazioni di logore preesistenze. Di maggiore interesse, nell'area del presbiterio, due affreschi, sulle rispettive colonne frontali: nel lato destro troneggia *San Nicola di Bari* (fig. 14), con i tipici attributi vescovili e il volume su cui poggiano due sfere d'oro, contrariamente alle tre d'ordinanza.



14. Fontaney. Pilastro absidale destro, San Nicola di Bari. (P. Perret)



15. Fontaney. *Pilastrò absidale sinistro*,
Miracolo di sant'Eligio.
(P. Perret)



16. Aosta. *Palazzo Roncas*. Giovinetto.
(R. Monjoie)



17. Varallo (VC). *Chiesa di San Marco*.
Parete interna sinistra,
dettaglio di san Gaudenzio in
Madonna in trono con Bambino e Santi.
(P. Perret)

Così come sono due i giovinetti, protetti dall'ampio piviale, che il Santo salvò da morte certa. Da sfondo, sulla destra, un edificio con rimandi rinascimentali e a sinistra un paesaggio naturale, vagamente desolato. L'opposto pilastro presenta un'iconografia decisamente meno consueta: l'interno del laboratorio di un maniscalco, in un contesto architettonico dai timidi accenni prospettici. Sulla sinistra un giovane elegantemente vestito si leva rispettosamente il cappello, mentre con la sinistra indica il proprio bianco destriero, curiosamente mutilo dell'arto destro. Siamo assistendo al *Miracolo di sant'Eligio* (fig. 15), patrono degli orafi, fabbri e maniscalchi, il cui timido aiutante, nella penombra, silente ci osserva. Nella parte inferiore di ciascuna delle due colonne scorgiamo un riquadro dalla cornice policroma con motivi a intreccio di gusto tardocinquecentesco sul solco di altri esempi valligiani,²⁷ con al centro due piccole quanto curiose figure di *Santi monaci*. L'elegante abbigliamento, la gorgiera ed anche la postura del giovane cliente di sant'Eligio sono stilisticamente accostabili a un suo coetaneo affrescato tra il 1604 e il 1607 a Palazzo Roncas di Aosta (fig. 16). Medesima vistosa gorgiera e signorili indumenti sfoggiano i due ragazzini protetti da san Nicola, il cui panneggio del piviale, le dimensioni contenute della mitria, la postura, finanche l'espressione vagamente assorta, sono accostabili a un suo confratello nell'episcopato e martirio. Si tratta del *San Gaudenzio* alla destra della *Madonna in trono con bambino e santi* nella parete sinistra della chiesa di San Marco a Varallo, affrescata successivamente al 1563 (fig. 17). Qui, relazionabili agli affreschi interni ed esterni di Fontaney, scopriamo brani cinquecenteschi di tradizione gaudenziana dagli autori «per la maggior parte ancora da identificare, oltre al varallese Giulio Cesare Luini».²⁸ Il fregio che incornicia la *Madonna in trono* è chiaramente accostabile a quelli alla base dei due santi valdostani, come l'edificio alle spalle di san Nicola trova parallelismi con lo sfondo architettonico dell'anonimo *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* del 1581, sulla parete interna sinistra della chiesetta varallese (fig. 18). Scenografia che rimanda alle quinte "metafisiche" (fig. 19) di certe stampe

di Philip Galle (1537-1612). Elementi, questi, che saldano definitivamente gli affreschi presbiteriali di Fontaney a cavallo tra XVI e XVII secolo, coevi a quelli esterni, anche se non necessariamente della medesima bottega.



18. Varallo (VC). *Chiesa di San Marco*. *Parete interna sinistra*,
dettaglio del Martirio di santa Caterina d'Alessandria.
(P. Perret)



19. Philip Galle, *A caccia di passeri*.
(Da C. HUIDOBRO, I. GONZÁLEZ NEGRO, *El arte del grabado flamenco y holandés De Lucas van Leyden a Martin de Vos, catálogo*, Madrid 2001, p. 98)

Fenomeno tipico del fervore religioso posttridentino sarà la diffusione, anche in Valle d'Aosta, delle confraternite religiose. Queste potenti organizzazioni, dedicate soprattutto alla Madonna del Rosario e del Carmine, gestiranno accanto alle parrocchie, quando non in antagonismo con esse, la vita liturgica locale, esercitando un ruolo di primaria importanza nella committenza artistica. Una delle prime opere a esse rapportate con certezza è la tela della confraternita del Rosario di Villeneuve, a pochi chilometri da Aosta e datata da Papone «intorno al 1620». ²⁹ Un dipinto con caratteristiche assolutamente accostabili, quasi sovrapponibili, all'affresco dell'arcone destro di facciata a Fontaney (fig. 20) la cui precocissima iconografia può rivendicare un significativo primato cronologico valligiano. Questa, riconducibile a una stampa che accompagna il *Compendio dell'Ordine e Regola del Santissimo Rosario* ³⁰ (fig. 21) di Nicolò Stratta, pubblicato a Torino nel 1588 e dedicato «all'illustrissimo et Eccellentissimo Signor il Signor Don Amedeo Di Savoia», dimostra eloquentemente l'aggiornamento stilistico della Bottega di Fontaney. La committenza Vallaise porta dunque precocemente il culto e l'iconografia della Madonna del Rosario in Valle d'Aosta, simbolo dell'Immacolata Concezione, ma anche, dal 1572, della vittoriosa battaglia sul Gran Turco a Lepanto dell'anno precedente. È noto che il pio Emanuele Filiberto di Savoia, il figlio ed erede Carlo Emanuele I e parte della famiglia ducale saranno particolarmente legati a tale culto. Il duca, nel 1585, era priore della confraternita del Santo Rosario in San Domenico, nel quadrilatero storico di Torino, ³¹ dov'è tuttora conservato lo stendardo della flotta sabauda che sventolò a Lepanto nell'ottobre del 1571. In quel leggendario scontro di civiltà, a fianco di potenze colossali come Venezia e Spagna, era infatti presente, con tre galee, il piccolo stato sabauda al cui sovrano, per opportunità politica, non venne permesso di partecipare. Nelle fila della piccola armata navale trovarono posto alcuni dei più bei nomi del Ducato: non ci è però giunta alcuna notizia della presenza, tra gli aspiranti *matamoros* sabaudi, di un membro di Casa Vallaise. ³² Nonostante ciò sarebbe comprensibile il desiderio della famiglia di celebrarne degnamente il trionfo: ad esempio, facendo erigere, per primi nella diocesi aostana, una cappella ³³ e un affresco dedicati alla *Madonna del Rosario*. Iniziativa, questa, del tutto indipendente dalla fondazione di un'eventuale confraternita e assolutamente in controtendenza con quanto avverrà nel resto della regione. Queste associazioni fecero infatti la loro comparsa in Valle solo a partire dal 1610 e sempre parallelamente alla commissione di relative cappelle o altari. Consuetudine che non venne rispettata a Fontaney dove « *la chapelle du Rosaire était faite en 1598* », mentre la relativa confraternita verrà istituita solamente nel marzo 1655, con più di cinquant'anni di ritardo. ³⁴ Scelta assolutamente unica in Valle, a cui potrebbe essere collegato un'ulteriore particolarità, forse ennesimo ammiccamento alla corte sabauda: i curiosi scudi crociati di cui sono muniti i cherubini affrescati nel *Giudizio Universale* della facciata. Atti ad accentuare, chissà, l'appoggio della famiglia Vallaise alla politica filo controriformista di Casa Savoia, fedele alla Vera religione come gli stessi cherubini, fedeli all'Unico Dio, in un'epoca di forti rivolgimenti religiosi.



20. Fontaney. Arco laterale sinistro, Madonna del Rosario. (G. Bordet)



21. Stampa che accompagna il *Compendio dell'Ordine e Regola del Santissimo Rosario*, Torino 1588. Per gentile concessione della Fondazione Museo del Tesoro del Duomo e Archivio Capitolare di Vercelli, Fondo Francesiani, M/III/12.

L'aggiornamento delle maestranze valesiane attive a Fontaney è dimostrato da altri due esempi paradigmatici. Il primo, la *Circoncisione-Presentazione al Tempio*, trova fedelissima copia in una tela del 1585-1590 oggi a San Pietroburgo e attribuita a Luis de Carvajal, pittore valenziano al servizio degli Asburgo di Spagna (fig. 22). Ludmila Kagané afferma correttamente che «alla base di questo dipinto dell'Ermitage c'è una stampa di R. Sadeler fortemente influenzata, a sua volta, da un'incisione di Dürer della serie *La vita di Maria*», ³⁵ di cui sarà debitrice anche un'incisione del fiammingo Henrik Goltzius del 1594. Nel 1914 Ewert H. Wrangel ricordava altre due tele riconducibili alla *Circoncisione* di De Carvajal: la prima, attribuita al fiammingo Pieter de Witte (Pietro Candido) fu notata alle Gallerie dell'Accademia

di Venezia, la seconda, di anonimo, transitò presso un antiquario di Siviglia. Lo studioso ipotizzava le tre raffigurazioni debitorie di un disegno perduto di Pieter Kempenereer, noto anche come Pedro de Campaña, «ya que la composición recuerda a la Presentacion en el Templo de este pintor en la catedral de Sevilla».³⁶ Elisa Bermejo Martínez, che ha aggiunto al catalogo una quarta versione attualmente al Museo Universitario Charcas di Sucre in Bolivia, le farebbe invece tutte derivare da un disegno, anch'esso perduto, di Martín de Vos.³⁷ Effettivamente, come già notò Diego Angulo Iniguez, l'artista fiammingo fu l'inventor di una stampa del 1581 di Raphael Sadeler, sino agli anni '70 del secolo scorso

custodita presso il Laboratorio de Arte dell'Università di Siviglia e oggi irrimediabilmente perduta (fig. 23).³⁸ Lo studioso ricorda poi un quinto esemplare da essa derivato di Simon de Pereyngs, attualmente sistemato nel Retablo Mayor della chiesa di San Miguel di Huejotzingo, Puebla, in Messico (fig. 24). Ulteriore e curiosa derivazione a firma di Baltazar de Echave Orio si può trovare ancora in Messico, nella chiesa di San Francisco di Tlalmanalco, dove però lo stesso san Giuseppe si occupa di circondare il Figlio putativo (fig. 25). Anche un disegno della cerchia del fiammingo Denis Calvaert oggi al Museo Poldi-Pezzoli di Milano realizzato entro il 1599 risente palesemente del collaudatissimo schema.



22. San Pietroburgo (Russia). Museo dell'Ermitage. Luis de Carnajal, Circoncisione, 1585-1590. (Da villaggioglobaleinternational.it)



23. Raphael Sadeler, Circoncisione, 1581. (Da ANGULO INIGUEZ, Pereyngs y Martín de Vos: El retablo de Huejotzingo, in *Anales Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires 1949, p. 29, fig. 2*)



24. Puebla (Messico). Chiesa di San Miguel di Huejotzingo. Simon de Pereyngs, Circoncisione. (Da G. TOVAR DE TERESA, *Pintura y escultura en Nueva España, Città del Messico 1992, p. 119*)



25. Tlalmanalco (Messico). Chiesa di San Francisco. Baltazar de Echave Orio, Circoncisione. (Da G. TOVAR DE TERESA, *Pintura y escultura en Nueva España, Città del Messico 1992, p. 129*)



26. Fontaney. *Arcone centrale*, Natività della Vergine.
(P. Perret)



27. Siviglia. *Chiesa dell'Annunciazione*.
Francisco Pacheco del Río, Natività della Vergine, Retablo de Belén.
(P. Perret)

L'affresco della *Natività di Maria* (fig. 26) trova invece copia assolutamente sovrapponibile in una predella di dimensioni più ridotte, 24x35 cm, sistemata nel *Retablo de Belén* nella chiesa dell'Annunciazione di Siviglia (Spagna) attribuita a Francisco Pacheco del Río (fig. 27), maestro e suocero del più celebre Diego da Silva y Velázquez. Benito Navarrete Prieto indica il dipinto, «*por su extrema literalidad*», desunto da un'incisione di Cornelis Cort del 1568 (fig. 28), a sua volta derivata da una «*composición de un artista desconocido, quizás Zuccaro*». ³⁹ Deduzione assolutamente pertinente, nonostante la stampa fiamminga sia sviluppata in senso verticale, mentre le sue derivazioni in senso assolutamente orizzontale. Coincidenza che potrebbe far sospettare l'esistenza di una sua ulteriore derivazione comune conosciuta in Spagna e Valsesia.

I sinora sottovalutati affreschi di Fontaney si rivelano, dunque, protagonisti della vasta circolazione di prototipi e stampe noti presso la corte di Madrid, documentati a Venezia, nella Siviglia del *Siglo de Oro*, utilizzati nell'esotica Nueva España senza disdegnare, però, una provinciale Pont-Saint-Martin « *assemblage de vieilles maisons groupées en tour du pont romain* ». ⁴⁰



28. Cornelis Cort, Natività della Vergine, 1568.
(Da B. NAVARRETE PRIETO, *La pintura Andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid 1998, p. 119)

Nell'ultimo trentennio di un XVI secolo avaro di novità nel panorama artistico locale fioriranno, nell'ambito della pittura ad affresco, alcuni significativi fermenti di cultura manierista. I primi tre, nella sempre più provinciale capitale del *Duché d'Aoste* e riconducibili a un nucleo di committenti omogeneo e politicamente definito, si devono ai baroni Fabry che, intorno agli anni 1575-1576, commissionarono il ciclo della *Chapelle de Cly* in cattedrale e, nel 1578 circa, l'affresco absidale della cappella di San Grato nel centro storico;⁴¹ a Pierre-Léonard Roncas si devono invece le grottesche dell'atrio e della loggia del proprio sontuoso Palazzo, affrescate entro il 1608. Riccardo Petitti ha posto queste ultime in rapporto con quelle di Palazzo Perrone di Ivrea, alla luce degli stretti e documentati rapporti tra i rispettivi prestigiosi committenti. Felici riflessioni che ci spingono ancora più lontano, nell'attuale provincia di Cuneo, a pochi chilometri da Buonavalle.⁴² Qui, sul finire del '500 e nei primi anni del '600 nei castelli della famiglia Tapparelli a Lagnasco sono all'opera Giovanni Angelo e Pietro Dolce, Cesare Arbasia, «noto per la sua attività a Roma, in Ispagna, alla corte del duca Carlo Emanuele I» e Giacomo Rossignolo, dove «nelle grottesche di Lagnasco la sua vena inventiva è stata insuperabile».⁴³ Nel ciclo della *Chapelle de Cly*, in particolare nelle sue *Virtù*, si intuirebbe una primissima introduzione in Valle di quel manierismo romaneggiante importato nel Piemonte sudoccidentale da questi affermati frescantì. Il nuovo stile sarebbe poi approdato a Ivrea, a Palazzo Perrone allo scadere del '500, «per dilagare poi sulla facciata della nuova parrocchiale di Pont-Saint-Martin e sulle logge di Palazzo Roncas».⁴⁴ A Fontaney appartiene il quarto e ultimo gruppo di affreschi che rivelano comuni cifre stilistiche, rappresentando una vistosa e periferica eccezione all'interno di un sistema di committenze assolutamente aostacentrico: fattore, questo, che non gioverà minimamente alla sua fortuna critica. I quattro episodi valligiani giuntici possono dunque rappresentare tessere di una catena stilistica apparsa in Valle almeno dal 1576 e che culminerà nel 1608 nella prestigiosa committenza Roncas. Ne risulteranno inevitabilmente adombrati i cantieri Fabry e Vallaise che, approfittando dei loro legami più o meno diretti con Lagnasco, avevano mediato l'introduzione nella sonnolenta Valle d'Aosta di quelle innovazioni stilistiche che fremevano in quel Piemonte recentemente restaurato dai Savoia.

Pierre-Léonard Roncas, astro indiscusso della famiglia, «diviso tra le alte incombenze al servizio dei duchi di Savoia e lo sfrenato accumulo di beni e rendite» conoscerà, nel 1608, l'onta dell'incarcerazione, implicato in oscure congiure di Palazzo.⁴⁵ Farà però a tempo a maritare la figlia, «Signora Leonora», con il «Signor Giacomo Antonio Tapparello dei Signori di Lagnasco», promotori dei citati cantieri piemontesi.⁴⁶ Come accadeva da secoli, la nobiltà aostana che contava era come un'unica grande famiglia. Le unioni matrimoniali di alto lignaggio sancivano alleanze tra gruppi di potere, al pari di certe fusioni tra gruppi finanziario-bancari dei nostri giorni: legami dalle ripercussioni sociali, economiche e non da ultime artisco-culturali. Si può quindi parlare, riprendendo le parole di Orlandoni, che per primo codificò l'intricato sistema familiare-clientelare tra le famiglie della Nobiltà di Toga aostana,

di un'effettiva linea stilistica come impronta distintiva dell'influente *clan*. Ravvisabile «sicuramente in Cattedrale, a Saint Grat e a Palazzo Roncas» a cui aggiungerà, dubbioso: «e forse a Pont-Saint-Martin». Lo studioso trascurerà la famiglia Vallaise, affermando che «il ricorso alle forme del più aggiornato manierismo diffuso in Piemonte, patrocinato dal *clan* Fabry-Vaudan-Roncas, sembra veramente il sigillo posto alla riconversione in atto». Ritenendo che nella marginale Fontaney «la commissione degli affreschi della facciata sia leggermente più tarda e opera di un altro personaggio; Jean-François de Tillier, (...) consignore di Cly e Pont-Saint-Martin».⁴⁷ Non vanno invece sottovalutati il ruolo della famiglia all'interno nel *Duché*, così come la sua assoluta fedeltà a Casa Savoia. Premesse fondamentali nel perseguire il graduale, ma costante, avvicinamento alla corte torinese che, in ottemperanza al proprio motto «Festina Lente», *Va à l'aise*, culminerà nei prestigiosi incarichi dell'ultimo conte Alexandre.⁴⁸ Si pensi ai due zii di Pierre e Jean-Humbert: il primo, «*Aimé de Vallaise, qui en 1557 acompagna le Duc Emmanuel-Philibert dans les Flandes et se signala à la célèbre bataille de Saint-Quentin*».⁴⁹ Il secondo, il barone Antoine, diplomatico al seguito «*de Monsieur le Grand Maître de Savoie Ambassadeur*» per tre volte a corte del Sacro Romano Imperatore ricoprì «*isques aux derniers jours de sa vie aux offices de Collonel*» oltre alla «*gentilhomme de la Chambre*».⁵⁰ Pierre e Jean-Humbert, *Nobles Pair du Duché* e membri del locale *Conseil des Commis*, intratteranno frequenti contatti con l'astuta *Noblesse de Robe* del *clan* Favre-Fabry-Vaudan, rappresentando una delle famiglie di più antico lignaggio della regione.⁵¹ Jean-Humbert prenderà parte con Antoine e Pantaléon Vaudan alla lunga gestazione e stesura del *Coutumier* e non sono da escludere rapporti con il potente Roncas, uomo di vasti interessi e raffinatissimo collezionista.⁵² I fratelli Vallaise si orienteranno inoltre verso matrimoni piemontesi, rafforzando il graduale ma continuo avvicinamento alla pianura torinese e l'ambita corte sabauda. Una delle tre mogli accertate di Pierre, vivente nel 1569, era «*l'illustre dame Cornellie, fille du feu illustre seigneur marquis de Maseran*»⁵³ di blasonata stirpe piemontese. Un'altra moglie canavesana, Bianca Valperga, era legata a «*Jeronime des Comtes de Valpergue*», nel giugno 1634 ammesso a sedere al *Conseil des Commis* e secondo marito di Luciana Roncas, figlia dell'onnipresente Pierre-Léonard.

Anche Jean-Humbert sposerà una piemontese, «*Anne de César Romagnan*», dei potenti marchesi di Romagnano, che gli darà otto figli della sempre più italica *tige* dei Vallaise-Romagnano. Proprio il cadetto Vallaise, come già si è avuto modo di dimostrare,⁵⁴ può finalmente rivendicare, dopo secoli di oblio, la paternità dell'"Idea Fontaney". Vero anello di congiunzione tra maestranze, cantiere e contesto storico-culturale di un'opera armoniosamente sviluppata secondo un disegno organico, frutto della precisa volontà di una committenza consapevole. Gli affreschi esterni, coevi all'edificio, rientreranno a pieno titolo in questo raffinato discorso stilistico che, assolutamente in linea con l'intero apparato architettonico, perseguiranno un supremo ultimo fine: riproporre la cattedrale aostana nella piccola e provinciale Pont-Saint-Martin. Quest'originalissimo connubio, ancor più che le aostane committenze

Fabry, orientate principalmente verso interventi decorativi su preesistenze architettoniche, si avvicina, almeno idealmente, all'imponenza e varietà del programma di Palazzo Roncas. Entrambe protagoniste di una tardiva "rinascenza montanara", dove la più informata committenza Roncas si destreggerà nella transizione dal manierismo al barocco allora in atto, mentre Fontaney resterà vincolata a un ultimo ed estremo sussulto manierista "de chez nous".

Abstract

The cemetery church of Pont-Saint-Martin situated in the hamlet of Fontaney has been the subject of a restoration intervention finished in 2009 and promoted by the municipal administration, which owns the complex.

After a study focussed on the evaluation of the architectural structure, in order to evaluate the damages and calculate the compensation caused by seismic episodes that had weakened the building, we shifted the attention to the reclamation and restoration of roofs and bearing elements, thereby dealing with the delicate issue of the restoration of wall paintings, ruined and difficult to understand.

The façade has extensive repaintings, the original paintings have been recovered without adding interpretative and reconstructive methods for the lost parts.

In the nave inside the building the wall decorations were placed almost exclusively on the faces of the pillars and were difficult to read since they were covered by dirt particles and by a series of interventions that were followed one another over the times; there were also widespread deficiencies, with fall of color and surface cracking. The figurative scenes were subjected to a cleaning process, but the unrecoverable areas has not been integrated.

In the left aisle a painted frame has been brought to light. Although the central image wasn't recognizable anymore, a footprint has been made allowing to recover a significant element that will help to understand the decorative scanning of the entire building.

The side chapel was in extreme deterioration conditions, the removal of the most recently colouring and by consequence the removal of the underneath clear marble, has given back elegance to the environment. The plastic ornamentation of the stucco altar was widely fallen but has been partially integrated. An accurate analysis of the stylistic and iconographic elements allow us to include whole Fontaney's painting into a frame of Mannerist culture.

The current study is able to come through and state the dependency of structural design and decoration of the Aosta's Cathedral and define the historical framework in relation to the graphical production which gave the models also used in our case.

1) R. BERTOLIN, *Altari e tombe dei signori di Vallaise a Perloz e Arnad*, in B. ORLANDONI (a cura di), *Costruttori di castelli*, III, *Addenda e apparati*, BAA, XXXV, 2010, pp. 105-129; idem, *Il castello superiore di Arnad. Note storiche*, in AA, V, n.s., 2004, con bibliografia precedente.

2) L. PRAMOTTON, S. STROPPA, *Chiesa di Fontaney. Antica parrocchiale di Pont-Saint-Martin*, Quart 2009.

3) Il presente articolo compendia le ricerche da me effettuate per la tesi di laurea, alla quale si rimanda per eventuali approfondimenti sulle numerose similitudini architettoniche con il duomo aostano: P. PERRET,

La chiesa di Fontaney a Pont-Saint-Martin. Indagini storiche e documentarie, tesi di laurea in Storia dell'Arte Moderna, Facoltà di Scienze della Formazione, Università degli Studi di Torino, relatore G.C. Sciolla, a.a. 2006-2007.

4) E. ROSSETTI BREZZI, *La pittura in Valle d'Aosta tra la fine del 1300 e il primo quarto del 1500*, Firenze 1989, pp. 55-57.

5) S. DE BOSIO, *Ambrogio Bellazzi da Vigevano e il vestibolo della cattedrale di Aosta*, intervento nel corso del *Trosième Forum des chercheurs d'histoire valdôtaine, Antiquité et Moyen Âge, XIII^e Semaine de la Culture*, Bibliothèque régionale d'Aoste, samedi 16 avril 2011 che sarà pubblicato con il titolo: *Per Ambrogio Bellazzi da Vigevano* in "Nuovi Studi. Rivista di Arte antica e moderna", n. 15.

6) C. DEBIAGGI, *La chiesa di San Marco in Varallo*, Borgosesia 2004, p. 37.

7) P. PERRET, *L'église de Fontaney à Pont-Saint-Martin « une copie, en proportions réduites, de la cathédrale d'Aoste »*, in "Lo Flambò/Le Fambeau", 214, n. 2, 2010, p. 96.

8) E. CASTELNUOVO, *La Valle d'Aosta. Varietà di componenti culturali: ragguaglio delle arti*, in *Tuttitalia-Enciclopedia dell'Italia antica e moderna*, Piemonte e Valle d'Aosta, vol. II, Firenze 1961, p. 635.

9) P. PAPONE, *La facciata cinquecentesca della cattedrale di Aosta. Fonti e teologia del programma iconografico*, in BASA, VIII, n.s., 2003, pp. 270-271.

10) P. PERRET, *Jean-Humbert de Vallaise-Romagnan et l'« Idée Fontaney »*, in "Lo Flambò/Le Fambeau", 217, n. 1, 2011, p. 57.

11) CASTELNUOVO 1961, p. 635.

12) D. VICQUÉRY, *La facciata della cattedrale di Aosta. Note storiche artistiche*, in BASA, VII, n.s., 2000, p. 501.

13) E. BRUNOD, *Arte sacra in Valle d'Aosta. Bassa valle e valli laterali I*, vol. IV, Quart 1985, p. 21.

14) J. DOMAINE, *Le cappelle nella diocesi di Aosta*, Aosta 1987, p. 226.

15) L. MIOZZI, *Affreschi manieristi nelle chiese valdostane*, tesi di laurea in Storia dell'Arte Moderna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Scienze dei Beni culturali, Università Cattolica del Sacro Cuore di Gesù di Milano, relatore F. Flores d'Arcais, a.a. 2003-2004, p. 28.

16) PERRET in "Lo Flambò/Le Fambeau", 214, n. 2, 2010, p. 96.

17) VICQUÉRY in BASA, VII, n.s., 2000, pp. 501-502. Il tema sarà ripreso in Valle d'Aosta nel corso del '600 sulle facciate delle parrocchiali di Perloz e Issime (nel *Mandement de Vallaise*) e nella cappella di Charvaz a La Salle (BRUNOD 1985, pp. 38-39, 143-144; *Valdigne. I Paesi del Monte Bianco. Guida storico-artistica*, Quart 1995, p. 106). La tipologia è già presente nel '500 in Valsesia nella facciata della chiesa di Riva Valdobbia, affrescata nel 1597 da Melchiorre d'Enrico (A.M. BRIZIO, *L'arte in Valsesia*, in M. ROSCI, *Pinacoteca di Varallo Sesia*, Varallo 1960, pp. 9-34) e in quella di Zuccaro di Valduggia del 1566, attribuita a Giulio Cesare Luini (P. ASTRUA, *Il "Giudizio Universale" di Giulio Cesare Luini, in Restauri*, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, Torino 1990).

18) BRUNOD 1985, p. 21.

19) G. FRAGIACOMO (a cura di), *La Valle d'Aosta paese per paese*, Firenze 1997, p. 379.

20) CASTELNUOVO 1961, p. 635.

21) B. ORLANDONI, *Arte e architettura in valle d'Aosta dalla Riforma alla Restaurazione*, in BASA, V, n.s., 1994, p. 212.

22) D. JORIOZ, *Botteghe piemontesi*, in E. ROSSETTI BREZZI (a cura di), *Frammenta picta. Testimonianze pittoriche dal castello di Quart. Secoli XIII-XVI*, catalogo della mostra (Saint-Pierre, castello Sarriod de La Tour, in corso), Aosta 2003, p. 28.

23) E. VILLATA, *Gaudenzio e Eusebio Ferrari: ingresso e trionfo della maniera moderna a Vercelli*, in V. NATALE (a cura di), *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Cinquecento*, Biella 2003, pp. 61-62. Senza dimenticare il celebre modello della lunetta con la *Natività* di Gaudenzio Ferrari nella cappella di Loreto a Roccapietra, Varallo.

24) MIOZZI 2004, p. 23.

25) Anche qui non mancano rimandi ed echi gaudenziani con i personaggi genovesi nell'*Annuncio ad Anna* e *Gioacchino* del 1532-1534 a Vercelli in San Cristoforo, come già sottolineato da MIOZZI 2004, pp. 27-30; per la pala di Brera si veda A. GALLI, scheda in *Finarte*, (catalogo d'asta) *Gaudenzio Ferrari. La nascita della Vergine*, Milano 2001, pp. 8-11.

26) G. ROMANO (a cura di), *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino 1995 (Arte in Piemonte, 9), p. 14. Alle committenze elencate aggiungo, per affinità stilistica, gli affreschi della volta del presbitero della chiesa dei Palazzi a Vicolungo, in provincia di Novara.

27) Motivi riscontrabili nella cappella della Visitazione di Cours a La Salle e nelle parrocchiali di Bard, Villeneuve e Morgex, databili dalla prima metà del XVI secolo al 1559.

28) DEBIAGGI 2004, p. 30.

- 29) P. PAPONE, *Da Santa Maria di Villeneuve a Sant'Orso di Aosta*, in AA, III, 2003, p. 275.
- 30) Stampa pubblicata sul *Compendio dell'Ordine e Regola del Santissimo Rosario de Nicolò Stratta*, Torino 1588 (foto: Fondazione Museo del Tesoro del Duomo e Archivio Capitolare di Vercelli, Fondo Francesiani, Coll. M, III, 12). Un sentito ringraziamento a Sandra Barberi per avermi indicato tale fondamentale analogia, unitamente ai numerosi consigli e incoraggiamenti oltre a Timothy Leonardi della Fondazione Museo del Tesoro del Duomo e Archivio Capitolare di Vercelli per la gentilezza e disponibilità.
- 31) A. ROCCO, scheda in E. RAGUSA (a cura di), *Acquisizioni e restauri 1992-2000*, Soprintendenza per i Beni storico-artistici del Piemonte, Torino 2000, p. 76.
- 32) L'unico valdostano attualmente noto che vi prese parte fu Gaspard Vaudan, si veda J.-B. DE TILLIER, *Nobiliaire du Duché d'Aoste*, [1733], a cura di A. Zanotto, Aoste 1970, p. 638.
- 33) M.C. RONC, *Società e cultura in Valle d'Aosta tra Ottocento e Novecento Pierre-Luis Vescoz*, Aosta 1995, p. 80. È altresì possibile che in un primo momento possa essere stato istituito solo un semplice altare.
- 34) RONC 1995, p. 80.
- 35) L. KAGANÉ, S. ZATTI (a cura di), *Da Velázquez a Murillo. Il Secolo d'oro della pittura spagnola nelle collezioni dell'Ermitage*, catalogo della mostra (Pavia, castello Visconteo, 10 ottobre 2009 - 17 gennaio 2010), Milano 2009, p. 72.
- 36) L. KAGANÉ, *La pittura española del Museo del Ermitage: Siglos XV a comienzos del XIX*, Sevilla 2005, p. 111.
- 37) E. BERMEJO, *Una pittura inédita con la "Visión de la Cruz" en Madrid y puntualizaciones sobre obras del siglo XVI, en el Perú y Bolivia*, in *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid 1990, p. 28.
- 38) D. ANGULO IÑIGUEZ, *Pereyng y Martín de Vos: El retablo de Huejotzingo*, in *Anales Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires 1949, pp. 28-29.
- 39) B. NAVARRETE PRIETO, *La pittura Andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid 1998, p. 119.
- 40) RONC 1995, p. 80.
- 41) B. ORLANDONI, *La cappella di San Grato ad Aosta e la sua decorazione pittorica*, in A.M. CAVALLARO, G. DE GATTIS, A. SERGI (a cura di), *La cappella di San Grato ad Aosta Indagine stratigrafica e storico-documentaria su un sito urbano*, Roma 1993, pp. 122-124; DE TILLIER [1733] 1970, pp. 258, 259, 587, 490, 491, 653.
- 42) R. PETITTI, *Qualche elemento per l'attribuzione degli affreschi di Palazzo Perrone ad Ivrea e Palazzo Roncas ad Aosta*, in "Bollettino d'informazioni della società accademica di storia e arte canavesana", 1982, pp. 79-89, 87-89.
- 43) N. GABRIELLI, *L'arte nell'antico marchesato di Saluzzo*, Torino 1974, p. 24.
- 44) D. JORIOZ, *Alcune note sulle grottesche di palazzo Roncas ad Aosta*, in V. TERRAROLI, F. VARALLO, L. DE FANTI (a cura di), *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, Milano 2000, p. 217.
- 45) PETITTI 1982, pp. 84-85.
- 46) PETITTI 1982, p. 87.
- 47) ORLANDONI 1993, pp. 123-124.
- 48) Questi, Cavaliere del Supremo Ordine dell'Annunziata e più volte ministro del Regno di Sardegna, morirà nel 1823 senza eredi maschi, concludendo la parabola familiare iniziata almeno dal XIII secolo.
- 49) P. PERRET, *Aimé de Vallaise, soldat et bon vivant entre Flandres et la Cour de Turin*, in "Lo Flambò/Le Fambeau", 216, n. 4, 2010, p. 48.
- 50) AHR, FV, 1/1/5.
- 51) DE TILLIER [1733] 1970, p. 614.
- 52) F. MALAGUZZI, *Legature di pregio in Valle d'Aosta*, Torino 1993, pp. 12-13.
- 53) AHR, FV, 121/IV/27.
- 54) PERRET in "Lo Flambò/Le Fambeau", 217, n. 1, 2011, pp. 55-64.

*Collaboratore esterno: Patrik Perret, storico dell'arte.